نقد المذهب الجمالي - ٣

هل نستغني عن الصدق ؟

بقلم الدكتور محمد النويهي

لماذا يحتل الشعر ما يحتل من مكانة في تقدير الانسانية ، ولماذا نرفع الشعراء الى المنزلة الفريدة التي يعتلونها ؟

الامتياز الاعظم للانسان على سائر الحيوان هو مدى وعيه بتجاربه ومدى استبصاره لاثرها في نفسه . فالحيوان ايضا يحب ويكره ويفرح ويحزن ويرضى ويغضب ويلتذ ويتألم ويخاف الموت ويتشبث بالحياة. والحيوان ايضا تحدث له التجارب الاساسية من ميلاد ونمو وشباب وشيخوخة ونجاح واخفاق ، تجارب تنهي كلها بالموت . لكن هذه التجارب تمر به وهذه الانفعالات تطرأ عليه دون ان يعيها وعيا كاملا او دون ان يعيها البتة (وعلى قدر هذا الوعي تتفاوت درجاته هو الاخر في سلم التطور) . اما الانسان فيستطيع ان يجرب التجربة ويعاني الانفعال ويستطيع في الوقت نفسه ان يعي نفسه ويراقبها ويفهم ما يجري فيها . فماذا كانت اداته العظمى الى هذا الوعي ؟ كانت اللغة. فمنذ بدأ الانسان يعبر عن خواطره ومشاعره بالالفاظ اللغوية اخذ يزداد وعيا بها ، وتفهما لها ، وقدرة على الغوص في اعماقها والتغلغل في استكناه دقائقها . ومن هذا كله زاد وعيه بالعالم المحيط به وبموقفه هو من هذا العالم ورد فعله على حقائقه وقواه وتجاربه . زاد وعيه بكيانه الانساني المتميز . او قل بعبارة اخرى تمت انسانيته .

والشعر ليس الا اللغة الانسانية في اتم ارهافها وشحذها ، وانم دقتها وشحنها . والشعراء ليسوا الا اقدر الناس على استعمال اللغة للتعبير عن تجاربهم وعواطفهم التي يمارسونها مع الكون المحيط بهم ، والمجتمع الذي يعيشون فيه ، والحياة التي يحيونها ، والنفس الفردية التي يصارعها كل منهم ، وما يصاحب هذا من المشكلات والرغبات والمخاوف والامال . او قل بعبارة اخرى انهم اقدر الناس على التعبير عن انسانيتنا الكاملة .

ربما يقول بعضنا : ان العلم ايضا يزيد من فهمنا للكون والحياة وفهمنا لانفسنا . وهذا صحيح ، لكن وسيلة الشعر مختلفة ، فهو لا « يصف » الكون والحياة ولا « يصف » النفس الانسانية وصفا خارجيا موضوعيا محايدا ، بل هو يجعلنا « نعاني » الكون والحياة والنفس معاناة جديدة . اذا قرأت قصيدة لشاعر في تجربة ما ، وقرأتها قراءة صحيحة ، فهذه القصيدة لا تقدم لك « وصفا » لهذه التجربة ، بل تجعلك « تعاني » هذه التجربة . الشعر لا « يخبرنا » عن الحياة ، بل يجعلنا « نحيا » ، ونحن نحيا معه حياة اعمق واغنى ، حياة اوسع واكمل ، مما يستطيع معظمنا ان يفعلوا مع تجاربهم الفطيرة الفقل . بهذا يضيف الشعر الى حياتنا ابعادا واعماقا جديدة ، او قل انه يجعل احدنا يحيا حيوات كثيرة بالاضافة الى حياته الواحدة المحدودة .

من هذا يتجلى ان المذهب الجمالي الذي يريد ان يعزل الشعر عن تجارب الحياة ، ومشكلات الفرد الشخصية ، ويحضنا على ان ننظر الى الشعر على انه مجرد نشاط لفوي استاطيقي يحكم عليه بمقاييس تستمد منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ، ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومآزقه وازماته ـ هذا المذهب يقضي على الشعر قضاء مبرما ، لانه يلغي منه رسالته الحقيقية ، ويفرغ لغته من كل قيمة حقيقية ، فلا يترك فيها الا قيمة « جمالية » مزعومة لا تزيد على مهارة حرفية وشطارة بهلوانية ليست لها مزية على الاعيب الحواة . لكن هذا المذهب للاسف الشديد هو المذهب الذي اختاره الدكتور مصطفى ناصف في كتابه « دراسة الادب العربي » ، وانفق جهده في اغرائنا على اتباعه في تقدير تراثنا الادبي .

فاذا كنا قد ميزنا وسيلة الشعر عن وسيلة العلم ، فانه يتبقى علينا ان نميزها عن وسيلة الفلسفة . فالفلسفة تتناول ايضا فهم الانسان وادراكه للكون والوجود والحياة والمجتمع والنفس ، ومشكلات الانسان في هذا الفهم والادراك . لكنها تتناولها تناولا ذهنيا محضا ، وهي تتناولها في عمومها لا في افرادها ، لانها تبحث في الكليات لا في الجزئيات ، وتبحث في العموميات لا في الخصوصيات . وتهتم بالقضايا المجردة لا بالمصدقات المجسمة . الفلسفة لا تهتم بمحمد افندي عبد اللطيف او مستر جون سميث او بهادور لال سنغ او ماو تسن لي ، وما لكل منهم من مشكلات ورغبات وتجارب خاصة في بيئته ومجتمعه وظروفه وحياته الشخصية . لا تهتم بمشكلات البدوي والفلاح والصانع والتاجر والموظف والمتعطل والغني والفقير والجائع والشبعان . لا تهتم بالوف الالوف من الحيوات الفردية التي تنطوي تحت هذه الفئات العامة ، ولا تهتم في هذه الحيوات بالفروق بين مشكلات الذكر ومشكلات الانثى . انما تهتم بمشكلات « الانسان المفكر » في قضاياه العمومية التي تهمه .

من هذا يتجلى ان ناقدا ادبيا يحصر اهتمامه بالادب في البحث في هذه القضايا يكون قد اخطأ وظيفة الادب الصحيحة . ليس هذا لان الادباء لا يهتمون بهذه القضايا ، فانهم ليهتمون بها اهتماما كبيرا ، لكن تناولهم لها مختلف جدا ، فهم انما يتناولونها مجسمة في حالات شخصية خاصة ومصدقات جزئية معينة ، ويتناولونها من حيث تأثيراتها في عاطفتهم ووجدانهم لا من حيث ماهيتها الفكرية الخالصة . وهذه هي الحقيقة الثانية التي نسيها الدكتور ناصف في كتابه المذكور .

والذي انساه هذه الحقيقة هو جريه الجامح وراء الرموز يتخيلها في كل صورة شعرية يقرأها اذا وجد لها قيمة ، فكل قيمتها لديه اذن هي في رمزها . وليس هذا ادعاء نبالغ فيه حتى نشوه موقفه تشويها كاريكاتوريا ، بل هو ما يقوله بالحرف ، اذ يقول « فكل صورة قيمة ايا كانت تسميتها تستند الى رمز » (ص ٢٥٢) . وهذا الالحاح المسرف في التفتيش عن الرموز قد انساه حقيقة ثالثة عظيمة الاهمية ، هي ان الرمز ، بمعناه الفني الصحيح ، لا يوجد في الشعر الا مجسما في صورة حسية ، فليس لنا سبيل للنفاذ اليه الا اذا انعمنا النظر في العناصر الحسية لهذه الصورة ، وربطناها بحقائق بيئتها المادية وظروفها الاجتماعية . المعنى الرمزي في ذاته ليست له قيمة في عالم الشعر وعالم الفن عامة . انما قيمته الشعرية او الفنية هي في الوسائل الجزئية التفصيلية المعينة التي استخدمها الفنان لتحقيق معناه الرمزي. وهذه الوسائل كما قلنا مرتبطة اشد ارتباط بما يراه الشاعر ويحسه في بيئته ومجتمعه ، وان كان التكوين النفسي المختلف لكل شاعر يجعله يركب هذه العناصر تركيبا مختلفا ، وهو ما نسميه « خياله » الشعري الخاص .

لكن الدكتور ناصف في كتابه يصر على النظر في الصور الشعرية نظرا مجردا يهمل تفاصيلها الحسية ، ويقفز في عجلة الى مغزاها الرمزي ، او ما يعتقد هو انه مغزاها الرمزي . والنتيجة المحتومة لهذا

الفصم بين المدلول الحسي والدلالة الرمزية هي انه كثيرا ما يخطىء المعنى الصحيح ، فينسب الى الصورة رمزاً يتنافى مع مدلولها الحسي، فمن المستحيل ان يتولد منها ، وقد ضربنا على هذا امثلة من رموزه في المقالة الماضية . وحتى حين ينسب الى الصورة معنى رمزيا لا يتنافى معها ، فانه لا يفيد فارئه شيئا ، لانه اذ اهمل النظر في الوسائل التفصيلية الدقيقة التي استخدمها الشاعر ، ولم يعن بتحقيق عناصرها وجزئياتها وطريقة تشكيلها وصياغتها ، قد طلق الوظيفة الحقيقية للنقد الادبي . فليس النقد الادبي دروسا في الفلسفة ، وليس مواعظ تستخرج العبر ، وليس تمرينات على حل المعميات الغيبية وفك الطلاسم الاسطورية ، انما هو دراسة دقيقة لحالة الشاعر الوجدانية ، وتمحيص مسهب لوسائله اللفظية والتركيبية التي استخدمها للتعبير عن حالته وتوصيلها الى متلقي شعره ، فلا يكفي في النقد الادبي ان يقال ان هذه القصيدة تعبر عن مشكلة الزمن والفناء ، او صراع الحياة مع الموت ، او العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان ، او مأساة سقوط البطل ، او الشيب ودنو الاجل ، او الفرار من قبضة عنصر مجهول ، او قوى الشر الغامضة المسلطة على الانسان . وهذا كل ما يتبرع المؤلف بقوله لقرائه تعليقا على المقطوعات الشعرية التي يرويها .

قول المؤلف ان كل صورة قيمة ايا كانت تستند الى رمز ، يكون اقرب الى الصحة لو عكسناه فقلنا : ان كل رمز قيم في الشعر يستند الى صورة ، فطريقته الشعرية الصحيحة للوصول الينا هي من خلال الصورة بدقائق تفاصيلها وجزئياتها المرتبطة ببيئة الشاعر ومجتمعه وحياته الخاصة . فاذا اهمل المؤلف هذه العناصر فاي فائدة نستفيدها منه ؟ بل هو يحيل الشعر حين يفرغه من وسائله المجسمة الى تقريرات باهتة لا تزيد قيمة على الحكم السوفية المبتذلة ، ويحيل الدراسة الادبية الى تخمين ذهني محض في حل الالغاز الفكرية ، او ما يسميه هو « فض الرموز » .

انظر مثلا في تعليقه على بيت زهير الرائع المشهور :

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعرى افراس الصبا ورواحله

يقول ان الفرس « رمز لاشياء كثيرة منها الصبا ودواعيه » ، ثم يقول « ولكن انظر في تعرية الافراس هذه نجد ان الفرس ، كالناقة ، اصبح يشارك في التعبير عن الشيب ودنو الاجل » (ص ٢٥٢) . هذا هروب من الوظيفة الصحيحة للدراسة الادبية ، وهي تحقيق الصورة الجيدة التي كونها زهير لينقل بها الى متلقي شعره حالته الوجدانية التي شعر بها حين واجهته هذه الحقيقة الشخصية ، حقيقة انه قد هرم وضعفت قدرته على ارتياد الملذات التي كان ينعم بها في شرخ شبابه . لسنا نعني بتحقيق الصورة مجرد ما يقوله البلاغيون في البيت حين يدرسون الاستعارة ويسمونها باسمها الاصطلاحي ويختلفون فيه ، بل نريد من الناقد الادبي ان يسأل نفسه عن سر اختيار زهير لهذا التعبير المعين الذي اختاره . لماذا ذكر الافراس والرواحل بالذات ، ولماذا ذكرهما كليهما ولم يقتصر على احدهما ؟

لا نجد الجواب على هذا السؤال في ادعاء المؤلف ان الفرس او الناقة صار كل منهما رمزا الى ما يدعيه له من دلالات رمزية كثيرة متعددة ، وادعائه ان « كل الحياة في جوف الفرس والناقة » (ص٢٥٢)، بل نجده اذا تذكرنا هذه الحقيقة البسيطة : انهما كانا وسيلتي الانتقال (او المواصلات) في تلك البيئة والعصر ، ثم تذكرنا الفرق او الفروق المتعددة بينهما ـ وهي فروق لا يذكرها المؤلف ابدا ، لانهما لديه يستويان في الرمز ـ فالحصان كان اسرع من الناقة في المسافات القصيرة ،لكنه لا يماثلها قدرة على تحمل السفر الطويل المتصل ، لانه اقل صبرا على الجوع والعطش . وركوب الحصان كان اكبر راحة من ركوب الناقة بمشيتها المضطربة . والحصان كان اغلى كثيرا من الناقة واكثر تكاليف وادل على غنى صاحبه ، لذلك كان ـ ولا يزال في الصحراء العربية ـ لا يملكه الا اثرياء القوم وساداتهم ، وهؤلاء انفسهم لا يركبونه في السفر العادي ، بل يخصصونه لاحدى مناسبتين ، اما للقتال ، واما للتباهي بركوبه في الاحتفالات المهمة . اذا عرفنا وتذكرنا هذه الحقائق المادية والاجتماعية ادركنا سبب اختيار الشاعر لصورته ونفذنا الى ما فيها من مرارة وتهكم على نفسه ، فتعبيره مواز لقول احدنا في عصرنا الحديث وبيئتنا المدنية : لقد شبت وانصرفت عن المراقص والكباريهات فلم اعد اركب اليها تاكسي ولا اتوبيس !

وانظر الان في بيت اخر مشهور لزهير :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم

يقول عنه المؤلف « هذه المنايا عشواء ، ومع ذلك فالمفارقة تنضح من قلب هذا البيت . فالذي عمر وهرم ستصيبه المنايا ايضا . وما يزال قارىء البيت حائرا يقول عشواء بصيرة معا . ومثل هذا التناقض في الشعر سائغ » (ص ٢٨٤) . ليس هذا هو معنى البيت بتاتا ، وزهير لا يقصد هذه « المفارقة » التي توهمها المؤلف . لا يقصد ان يقول ان الذي يعمر ويهرم سيموت ايضا ، فسيان ان يموت المرء في شبابه وفي هرمه ، بل يقصد بلا شك ان اختلاف الحظوظ بين قصر العمر وطوله هو محض صدفة لا نفهم لها نحن البشر حكمة ولا نرى فيها نسقا او نظاما او عدلا ، فقد يموت في شبابه أكبر الناس فضلا واجدرهم بطول العمر ، وقد يعمر الاتهم واقلهم خيرا للمجتمع . ولو قال زهير هذا المعنى بمثل العبارات التي شرحناه بها لما زاد على النثر العادي ، لكنه صور معناه صورة عظيمة الاهمية لسامعيه البدو قوية الاثارة لهم ، فهم يعرفون ان الناقة العشواء تمضي في الليل فتخبط بيديها في كل ناحية دون تبصر ، فقد تصيب الصديق وتخطىء العدو ، وقد تطأ صاحبها نفسه وهو نائم فتؤذيه او تقتله ، او تقتل طفلا عزيزا له ، وقد تحطم المأعون او تهريق القعب . هكذا نرى مرة اخرى كيف تخير الشاعر صورة مستمدة من صميم بيئته ووافع تجربته وتجربة قومه ، فاستطاع بها ان يثير في نفوسهم نظير المشاعر التي استولت عليه . ومن هذا النوع ايضا تصوير طرفة لحتم الموت تصويرا مستمدا من صميم بيئته البدوية فهو لسامعيه ذوي الاثارة :

لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى لكالطول المرخي وثنياه باليد

يخلص المؤلف ايضا من واجبه النقدي حين روى ابيات زهير في تصوير هول الحرب وضررها البليغ ، فاكتفى بأن يقول « اصبحت الناقة حيوانا اسطوريا يلجأ اليه الشعراء في التعبير عن قوى الشر الغامضة المسلطة على الانسان او قوى الموت » (ص ٢٥١) . اي فائدة لنا في ان يقول لنا هذا الكلام دون ان يحلل الصور المركبة المخيفة التي رسمها زهير ودون ان يربطها بحقائق عصرها وعادات الحيوان الحقيقي المحسوس المسمى الناقة حتى يزيد من مقدرتنا على تخيل مدى ارهابها. لكن استمع الان الى ما يقول حين يروي بعض ابيات النابغة في مطولته الدالية في وصف الاطلال ، يقول « النابغة لا يعنيه عاطفة ذاتية ، ولا ينسب بامرأة ، ولا يعنيه ان يصور حبا . وانما يعنيه الزمن او الفناء الذي اخنى على دار مية بالعلياء والسند » (ص ٢٧٠) . هذا من اعاجيب الادعاءات . بل النابغة تعنيه العاطفة الذاتية اول شيء تعنيه المرأة الحقيقية المجسمة ، وتعنيه كل الاشياء الحسية المتعددة التي صورها في ابياته تصويرا مفصلا دقيقا ، ويعنيه من هذا كله اثره على عاطفته وموقعه من وجدانه . فان استطاع شعره ان يتعدى هذه الجزئيات وان يعطينا معنى يزيد عليها فانما استطاع ذلك من خلال رؤيته العميقة لهذه الجزئيات المجسمة وحدها . والا ففيم يختلف عن فيلسوف يفكر في مشكلة الزمن والفناء تفكيرا ذهنيا محضا ، وفيم يختلف عن عالم يصف ويسجل منظر ديار مهجورة وصفا موضوعيا محايدا ؟

ثم انظر فيما يقوله في ابيات امرىء القيس التي يصور بها العاصفة ذات البرق والمطر والسيل تصويرا عنيفا نابضا (ص ٢٥٩ ـ ٢٦٤) . فكل ما يرى فيها ان امرأ القيس يحاول الفرار من قبضة عنصر مجهول ويعجز عن مواجهة هذه المشكلة ، وان المطر كأي رمز اساسي معقد الجوانب ، فقد اقترن بالحياة وكان مرادفا لهزيمة الموت ، فادى بذلك دورا مزدوجا في الشعر الجاهلي . اما الصور الدقيقة النافذة الاخاذة التي يستخدمها امرؤ القيس في توصيل انفعاله الطاغي المهتز ، فهي لا تفوز منه باكثر من تلخيص مختزل لمعانيها العامة . وانظر كيف اوقعه

تعجله واسراعه الى الرمز في اخطاء معنى الشطر الاول « أصاح ترى برقا اريك وميضه » . اذ يقول ان امرأ القيس لعجزه عن مواجهة مشاكلة العنصر المجهول « يلتمس من صاحبه ان يساعده في رؤية البرق » . وهذا عكس تام لقول امرىء القيس . فامرؤ القيس لا يلتمس من صاحبه ان يساعده على رؤية البرق ، بل يريد هو ان يعين صاحبه على ان يراه رؤية دقيقة متغلغلة . فهو يقول له انت ترى البرق ، لكنك ترى رؤيا عادية سطحية ، دعني اذن اريكه رؤية عميقة نافذة بمقدرتي الشعرية حتى يضطرب له كيانك مثل اضطرابي القوي الجياش . ثم يمضي في اعطاء صور اذا امعنا النظر فيها ، وفتحنا قلوبنا للمشاعر الزاخرة التي تكثفها ، انتهينا بلا شك الى قبول دعواه والشكران العميق له أن زاد من احساساتنا شحذا ومن وجداننا عمقا وغنى . لكن المؤلف يختزل « معاني » تلك الابيات الاحدى عشرة في اقل من صفحتين، فكيف يستطيع ان يوفيها حقها ؟

هذا كل ما يفعله هذا المؤلف الذي ينبه قارئه مرارا الى أن الشعر « نشاط انوي » ، والذي يؤاخذ النقاد على انهم لم يحتفلوا الاحتفال الكافي بدراسة لغة الشعر ، لكن كل ما يعنيه من هذا النشاط هو رموزه الاسطورية ، وهذه يستطيع أن يذكرها في بضعة اسطر . هو يروي ابيات زهير العشرين في قصة الصيد من لاميته « عفا القلب عن سلمى واقفر باطله » ، فلا يعطي لها الا شروحا لغوية مقتضبة اقتضابا مخلا في هوامشه ، ثم يكتفي بالتعليق عليها بصفحة واحدة من صفحاته القصيرة تتكون من خمسة عشر سطرا ، يقول فيها « وحينما نقرأ هذا المطر ونأخذ شئون القصيدة مأخذا رمزيا يتبين لنا ... » كذا وكذا (ص ٢٧٨) . هل نحتاج الى ان نقول مرة اخرى انه كان ينبغي عليه قبل ان يأخذها مأخذا رمزيا ان يأخذها مأخذا حسيا دقيقا ووجدانيا عميقا وان يحلل وسائلها التصويرية تحليلا مفصلا، فمن هذه وحدها يستطيع ان يصل الى رمزه ان كان لرمزه وجود ؟ والغريب انني حين درست هذه الابيات في كتابي القادم في دراسة الشعر الجاهلي، وكان مقصدي مقصدا متواضعا جدا هو ان احلل وسائل زهير الادائية في نقل انفعالاته وخواطره عن الطبيعة والحصان والناس وحمار الوحش وأتنه ، ولم يكن هدفي ان احلق في سماء الرمز الرفيعة ، احتاجت مني تلك الابيات لتحقيق ذلك المقصد المحدود الى اكثر من عشرين صفحة تتكون كل منها من سبعة وعشرين سطرا .

ما الذي ينتهي اليه منهج المؤلف في عزل الرموز عن اصولها الحسية وعزلها عن حقائقها الحيوية ؟ هو ينتهي الى ان يجعلها كلها جميعا باهتة فارغة باردة . فعلى منهجه يستوي ان يصور الشاعر حصانا او ناقة او ثورا او بقرة او حمارا وحشيا . كلها تستوي وتختلط وتمحي خصائصها الجسمية والنفسية وميزات مساكنها وعاداتها في الطعام واللعب والعراك والمشي والعدو ، وما لكل منها من احداث محددة ومشكلات ومآزق معينة وطرق خاصة في مواجهة تلك المشكلات ومحاولة النجاة من تلك المآزق ، لانها كلها جميعا لم تصر اكثر من الرمز المدعى . وهذا ما يشعر به المؤلف نفسه فيقول « زهير ينتقل من وصف الناقة الى بقرة وحشية . لنلاحظ ان زهيرا ما يزال يقف موقفا موحدا ، وان البقرة الوحشية والناقة والانسان شيء واحد في مثل هذا السياق » (ص ٢٨٢) . احق انها جميعا شيء واحد في مثل هذا السياق امام نظرة الشاعر ، ام ترى الحقيقة انها شيء واحد امام نظرة الباحث الذي لا يفتش الا عن الرمز ؟ لكن المؤلف نفسه ينتبه فجأة الى الاعتراض القوي على هذه النظرة ، فيقول « وقد يسأل القارىء هنا : اذا كانت البقرة والناقة شيئا واحدا فلماذا يعنى الشاعر نفسه اذن في وصف البقرة والاستطراد الى احوالها . والحقيقة ان الشاعر من خلال ما اصطلحنا على تسميته تشبيها واستطرادا يؤلف مستويين من المعنى . احد المستويين مستكن في اعماق النفس والثاني يطفو على سطح الشعور . احد المستويين ينافس الاخر » (ص ٢٨٤) . هذا الكلام على جانب كبير من الصحة ، لكن المؤلف يصل به الى نتيجة خاطئة حين يقول ان احد المستويين ينافس الاخر ، بل هما يتعاونان ويتداخلان ويقود احدهما الى الاخر ، ولا سبيل للشاعر كشاعر الى اعمقهما الا بالامساك باظهرهما والعناية بتفاصيله عناية يبلغ من دقتها ونفاذها انها تتغلغل به الى المستوى الاعمق . هذه وسيلته الوحيدة كشاعر ، وهذه وسيلتنا الوحيدة كقراء للشعر ، ووظيفة الناقد الادبي هي ان يعيننا على هذا التغلغل بتدقيق النظر في التفاصيل الحسية المجسمة والعاطفية المكثفة التي استخدمها الشاعر . ولهذا السبب لا غيره يعدد الشاعر في موضوع تصويره بين ناقة وحصان وبقرة وحمار، لان كلا منها يعنيه في ذاته هو ، في تفاصيله الخاصة المستقلة ، ولانه يتعاطف تعاطفا قويا مع كل في مشكلاته ومآزقه المتميزة ، وهذه كما قلنا وكررنا وسيلته الوحيدة لابلاغ رسالته الشعرية والنفاذ من الخاص الى العام ومن الجزئي الى الكلي .

يقول المؤلف تعليقا على تصوير ابي خراش الهذلي للمرقبة التي اعتلاها فوق الجبل « قد يقول الباحث أن هذا وصف واقعي، وتفصيلات حقيقية . ولكن من الممكن ان تكون التفصيلات الواقعية ذات معنى كامن يعطيها خصبا وثراء » (ص ٣٠٣) . هذا ممكن حقا ، لكن الوصول الى هذا المعنى الكامن لا يكون باهمال هذا الوصف الواقعي والتفصيلات الحقيقية والخلوص منها خلوصا متعجلا ، بل يكون باتقان دراستها هي، وهذا عملك ووظيفتك ايها الناقد الادبي الذي يرشدنا كيف ندرس الادب العربي .

لا بد ان نكتفي بما قدمنا من امثلة ، فالمجال لا يتسع لاكثر منها ، وعسى ان يكون فيها كفاية التدليل . لكننا الان نسأل : لماذا يهمل الدكتور ناصف وظيفته الصحيحة كناقد ادبي ؟ ليس السبب مجرد كسل منه ، فهو من انشط مدرسي الادب واكثرهم جدا واخلاصا . وليس السبب بالضرورة عجزا طبيعيا عن الاستجابة للادب والتأثر به والاهتزاز له . لكن الدكتور ناصف قد آمن بالمذهب الجمالي الى حد التعصب ، وهذا المذهب يحرم عليه ان يستجيب للادب استجابة عاطفية، ويضطرب به اضطرابا وجدانيا ، ويحرم عليه ان يرى فيه علاقة بتجربة واقعية او مشكلة حقيقية او عاطفة صادقة ثارت بنفس الشاعر ، ويحتم عليه ان ينظر اليه باعتبار انه نشاط لغوي استاطيقي معزول عن كل مؤثر خارجي ومعزول عن نفس الشاعر ايضا ، نشاط لغوي لا يهدف به الشاعر الى اكثر من قيم جمالية معزولة مستقلة عن جميع النشاطات الاخرى في الحياة ، قيم تطلب لذاتها ويحكم عليها بمقاييس مستمدة منها هي . ومن هنا يحتقر ان يبحث الباحث في علاقات الادب بعناصر بيئته المادية وظروف مجتمعه المعاشية ومشكلات صاحبه الحيوية والنفسانية . ويحتقر ان يعنى ناقد الادب بدراسة اوصافه الواقعية وتفصيلاته الحقيقية وتصويراته الحسية المجسمة . اما ان احتقاره هذا مخلص فامر لا شك فيه ، والدليل عليه قوله الغاضب « ما يجوز لنا ان نقف باستخفاف قائلين لقد كان الشاعر الجاهلي دقيق النظر حاد الملاحظة » (ص ٢٧٣) . هو اذن يعتقد ان من الاستخفاف بالشاعر الجاهلي ان يقال هذا ، ويعتقد ان الهدف الاسمى والانبل للنقد ان يبحث عن الدلالات الرمزية العالية البعيدة والقيم الجمالية الرفيعة المعزولة في علياء عالم الغيب الاسطوري او فوق قمة جبل الاوليمب . لكن اي استخفاف بالشاعر الجاهلي ان نقول هذا القول ؟ نحن لا نقف امام دقة نظره وحدة ملاحظته باستخفاف ، بل باكبار واجلال ورهبة ، لاننا نعتقد ان هذه هي الرسالة الكبرى للشاعر في حياتنا الانسانية ، ان يعيننا بدقة نظره وحدة ملاحظته على ان نزداد ادراكا للعالم من حولنا ونزداد بصيرة بما في نفوسنا . ووسيلة الشاعر الوحيدة الى زيادة هذا الادراك وهذه البصيرة هي عن طريق حواسه ، فيجب لذلك ان تكون دقيقة حادة ، حتى نكتسب منها تدقيقا وتحديدا لحواسنا كلها ، من بصر وسمع ولمس وذوق وشم . فعن طريق هذه الحواس وحدها قد يستطيع الشعر ـ كشعر ـ ان يوصلنا الى مدركات اعلى .

حين قلت ان هذه هي رسالة الشعر الكبرى ، فانني لم اعن الشعر العربي وحده ، بل عنيت الشعر كله ، عربيا واوروبيا ، شرقيا وغربيا . وهذا ادعاء سينكره الدكتور ناصف انكارا شديدا بطبيعة الحال، ولكنه

هو ما يقرره معظم النقاد الغربيين انفسهم ، الا ان المأساة هي ان الدكتور ناصف في قراءاته في النقد الغربي وقع تحت سلطان مدرسة بعينها ، فلم يؤمن الا بمذهبها ، واخذه من اشد اجنحة هذه المدرسة اسرافا وتعصبا ، فلم يدرك أن ما تدعيه هذه المدرسة يرفضه سائر النقاد . فان اراد الدليل على ما ازعم فسأقدم له الدليل من كلام احد النقاد الغربيين ، ولن اقدم هذا الكلام بترجمتي ، بل بترجمة مترجم آخر ، حتى لا اسمح لنفسي بمجال لتحير الالفاظ العربيه ، عامدا او ساهيا ، بحيث تنسجم مع رأيي الذي قدمته . قالى الدكتور ناصف هذه السطور للكاتبه الانجليزية المعاصره اليزابث درو ، من كتاب لها عن مهم الشعر وتقديره (1) :

« ان الشعر يشيع الحياة في الانسان ، او كما قال بيتس « انه دم وخيال وفكر يندفق معا » ، ويقول ايضا « انه يدفعنا لنلمس العالم وندوقه ونسمعه ونراه ، ويعلمنا كيف نتصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شيء ليس نافوره تتفجر من كل امال الجسم وذكرياته واحاسيسه » . حتى استعماله لكلمي تندفق وتتفجر يصور الحماسة والاندفاع في عمليه الخلق الفني . وتنبثق نافورة الشعر من الجسم ، ومهما تكن فيه من خواص سحرية او روحانية ، لا يمكن ان نفصلها عن الحواس . ان اللغة نفسها وسيط حسي ، وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر ، ولكن بالاضافه الى ذلك فان عالم الحواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففي الفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين . » انتهى قياسنا من كلام الكاتبة بالفاظ المترجم .

لكن اليزابث درو قد كتبت هذه السطور خاصة وتخيرت كل جملة منها لترد على كتاب الدكتور ناصف! فهل يكون لها اثر في كبح جماحه وتصحيح موقفه ، او تحمله على الاقل على ان يتجه الى النوع الاخر من كتب النقد الغربي ، ليرى وجهة النظر الاخرى ؟

٦ ــ هل نبحث عن الصدق ؟

مهما يكن من رأينا في النظرية الجمالية المجردة التي اختارها الدكتور ناصف فاننا نسلم له بفضيلة الشجاعة . فهو حين يسير مع هذه النظرية الى نهايتها فتبلغ مصيرها المحتوم لا يفزع ولا يتزعزع ، بل يتقبله بثبات يحسد عليه . والمصير المحتوم هو ما وصل اليه في فصله السادس « هل نبحث عن الصدق ؟ » ، وهو الرفض البات لشرط الصدق في الادب والقول بعدم جدوى البحث عنه !

هذا مصير لا ندهش له بطبيعة الحال ، فما دام المذهب الجمالي يقتضي عزل الفن عن كل متطلبات الحياة وظروف المجتمع ومشكلات النفس ، واعتبار الفن كيانا قائما بذاته له قوانينه الخاصة ومنطقه الداخلي الذي لا يتأثر بأي عوامل خارجية ، لا يعود هناك لزوم للبحث في مدى تصويره للناس الاحياء وحقيقة احوالهم وخواطرهم ومشاعرهم وعلاقاتهم ومخاوفهم وآمالهم وازماتهم . هكذا يريد المؤلف أن يضيع علينا كل ثمرات الجهد المضني الذي بذله نقادنا الرواد من امثال العقاد وطه حسين في انقاذنا من الذوق الكاذب ، وفي محاربة القولة الخبيثة « اعذب الشعر اكذبه » ، وفي انضاج ذوقنا الادبي بحيث يميز بين الصحيح والزائف من الشعر ، وبين المطبوع والمتكلف ، وبين الجمال الصادق والبهرج الخداع . وفي حملنا على ان نتطلب من الشاعر اول كل شيء ان يكون صادقا في احاسيسه التي يزعمها . لكن دعنا ننظر كيف استطاع المؤلف أن يقنع نفسه وكيف يحاول ان يقنع قراءه بعدم اشتراط الصدق في الادب . نجده قد بنى هذا الاقتناع ومحاولة الاقناع على احتجاجات متعددة .

اولها انه يبسط تبسيطا شديدا مفهوم الصدق في الادب ، حتى يجعله مرادفا للمطابقة الحرفية ، ويخليه من التعقيدات الكثيرة التي يعنى النقاد بشرحها ، والتي تنشأ من اننا في الادب لا نطلع على مجرد انعكاس آلي للعالم الخارجي ، بل نطلع على صورته كما رآها الاديب ممزوجة بعاطفته ورغباته ، كما تقدم شرحه في هذه المناقشة ، وكما شرحت تفصيلا في كتابي « عنصر الصدق في الادب » ، وهو كتاب يشير اليه المؤلف ، لكن يبدو انه لم ينفع شيئا في توضيح مفهوم الصدق الفني أو اقناعه بضرورته في الادب .

ثانيها انه ينسى ان الصدق ــ كما شرحت ايضا في كتابي المذكور ــ ليس كل شيء يطلب في الادب ، بل هو المطلب الاول او الشرط البدائي ، فاذا تحقق مضينا ننظر في الانتاج لنرى هل يحقق شروطا اخرى بعدها ضروريه ، فان تحققت فيه قبلناه كادبي والا عددناه فاخرجناه عن دائره الادب مهما يكن من صدقه . اذا كنت املك مقالا بقاله واردت ان استخدم فيه بائعا قانيا اشترط فيه اولا الامانة والاخلاص ، فاذا وجد فيه هذا الشرط نظرت في مؤهلاته ومدى حذقه بالمهنة ، لكن من الواضح ان هذه لن تنفعني شيئا اذا كان في مهنته خائنا غشاشا ، لانه في هذه الحاله سيتسبب لي خسارة كبيرة وربما يحرب بيتي .

ثالثها انه يسهل الاخطاء التي وقع فيها بعض النقاد في تطبيق مقياس الصدق ، كما فعل المازني في دراسته بشار وكما فعل استاذنا الدكتور طه حسين ايضا ، حين حكم على بشار بانه ما دام كاذبا في حياته فلا بد ان يكون كاذبا في فنه . وهو خطأ ناقشته في دراستي لبشار ، ونفصل الدكتور ناصف (ص ١٠ ٢ــ ٢١٢) بتلخيص مناقشتي هذه . لكنه لم يقف ليرى ان خطأ بعض النقاد في تطبيق مقياس الصدق لا يدين هذا المقياس نفسه اذا استعمل استعمالا صحيحا . كذلك يقول « اهتم الباحثون باخبار الشاعر ، وظنوا انها تؤلف مادة خصبة لفهم شعره » (ص ٢١٣) . لا شك ان بعضهم اخطأوا واساءوا يحتاطوا في تطبيق اخبار الشاعر على شعره ، لكن ليس معنى هذا الا نهتم باخباره كما يدعونا المؤلف والا نظن ان منها ما يؤلف فعلا مادة خصبة جدا تساعدنا على فهم شعره . ولو عني الدكتور ناصف بدراسة عدد من البحوث التي كتبت في الانجليزيه حول شعراء معينين ــ ولم يكتف في قراءاته الانجليزيه بدراسة كتب مقاييس النقد وفلسفة الجمال ــ لرأى كيف يتم هذا ، وكيف يستعين الباحثون على فهم القصيدة بوضعها في مرحلتها المعينة من حياة الشاعر وربطها بتطوره النفسي والثقافي وعلاقاته الاجتماعية والشخصية بالرجال والنساء الذين عرفهم وصاحبهم .

رابعها انه في دفاعه عن الشعراء المتكلفين ومحاولته اقناعنا بأن نلغي كل تمييز بين شعراء التكلف وشعراء الطبع ، يذكرنا (ص ٢١٥) بأن الفن يحتاج دائما الى صنعة . وهي حقيقة نذكرها جيدا ، لاننا نميز بين الصنعة المشروعة التي نقبلها في الفن ، بل يحتاج اليها الفن حاجة لا مناص منها ليؤدي رسالته الفنية ، وهذه هي الصنعة التي تزيد من قدرتنا على تمثل شعوره المشحوذ ونظرته المركزة ، وبين الصنعة الكاذبة التي تطلب لذاتها وتقوم حائلا صفيقا يلهينا ببرقشته عما قد يكون وراءه من فقر المضمون ، فصاحبها لا يتخذها الا ليحجب ما وراءها من خواء ويموه ما وراءها من عواطف زائفة ومشاعر مفتعلة . وهذا ايضا موضوع قد شرحته في دراستي لعنصر الصدق في الادب واعطيت عليه الامثلة ، لكنه شرح لم يفد المؤلف شيئا فيما يبدو .

والان نعطي بضعة امثلة على مناقشته للنقاد الذين اولوا اهمية لعنصر الصدق . فهو (ص ٢١٤) لا يرى من حقنا ان نسأل هل كان الشاعر صادقا مخلصا في مدحه وهجائه ورثائه وحبه ووصفه وشكواه للزمان ــ فهذا السؤال في نظره لا يفيدنا شيئا فيجب الا نهتم به . ويعيب على استاذنا المرحوم احمد امين (ص ٢١٥) انه قدم لديوان اسماعيل صبري بمقدمة يشيد فيها بغزل صبري وحبه لانه ارسل فيه ذوب قلبه ، فالمؤلف اذن لا يهمه في الشعر ان يرسل فيه صاحبه ذوب قلبه او ان يكون حبه كاذبا وغزله مصطنعا زائفا لم يصدر عن شعور

ــ التتمة على الصفحة ٥٦ ــ

(1) « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ، ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشواش ، بيروت ، سنة ١٩٦١ ، ص ٣٩ .

هل تستغني عن الصدق ؟

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢١ ـ

حقيقي بالحب ، كغزل شوقي في افتتاح قصائده مثلا .

وهو (ص ٣١٦) يذكر بيتين لشوقي يفتتح بهما احدى قصائده بمخاطبة المرأة المسافرة على الهودج طالبا اليها ان تقف ساعة ليقتبس من نورها . فيقول « ثار العقاد لان شوقي لا يعيش في هذا الماضي ولا يحس به ، ولا يجد نحو الهودج ما وجده الشاعر الصادق القديم . لقد رادف الصدق الجودة ، وسار اللفظان معا في كل مكان » . وهي من العقاد ثورة تبدو لنا محقة كل الحق ، للسبب الذي ذكره العقاد ، لكن المؤلف لا يشاطرنا هذا الرأي ، ويعتقد ان الشعر يمكن ان يكون جيدا بدون ان يعبر عن احساس صادق . ولا اظننا نحتاج الى ان نذكره باننا لا نرادف بين الصدق والجودة ، بل نجعل الصدق شرطا اوليا للجودة، فكل جيد في الشعر يجب في نظرنا ان يكون صادقا ، لكن ليس كل صادق جيدا .

وبعد ان آخذ الدكتور ناصف من آخذهم من النقاد الكبار ، طه حسين واحمد امين والمازني والعقاد ، شرفني اكبر تشريف بأن قرنني اليهم في خطاهم الفظيع الذي وقعوا فيه حين اهتموا بالصدق واشترطوه للادب الجيد . فروى (ص ٣١٧ ـ ٣١٨) سطورا من كتابي « نفسية ابي نواس » اعلق فيها على شعر لابي نواس في الخمر ، فاطلب الى القارىء الا « يقصر اهتمامه » على براعته اللغوية ، وادعي ان السر الحقيقي لروعته هو صدق الشعور الذي صدر عنه في حب الخمر حبا جامحا جارفا ، واطلب الى القارىء ان ينزع من نفسه « مؤقتا » فكرة ان تعبيرات الشاعر هي مجرد مجازات ، سائلا اياه ان يقرأها على انها اوصاف تقريرية لشعور الشاعر الفعلي . والذي كنت احاوله كما هو واضح ـ هو ان احذر القارىء من « قصر اهتمامه » في دراسة الشعر على مجرد البراعة اللغوية ، لان هذه البراعة ذاتها لا تكون لها قيمة ان لم تكن تستعمل للتعبير عن مشاعر صادقة ، كما كنت احارب النظرة السطحية الشائعة التي تنظر الى صور ابي نواس على انها « مجرد » مجازات ، اي حيل والاعيب بلاغية ، فانبه الى ان المجازات القيمة هي التي يتخذها الشاعر لتصوير شعور حقيقي ثار به . فهكذا فهمي للرابطة العضوية التي لا تنفصم بين الاداء اللغوي والمضمون العاطفي ، وبين التشكيل التصويري والمحتوى الوجداني . لكن المؤلف بمذهبه الجمالي لا يوافق على هذا الرأي ، لان مذهبه يعد الشعر نشاطا لغويا ينظر اليه في ذاته المستقلة ولا ينظر الى ارتباطه بعاطفة الشاعر ومشاعر نفسه وتجارب حياته . ولان شعر ابي نواس في الخمر كما يقول المؤلف له وجود متميز عن حبه للخمر . فهو كما يقول نشاط لغوي استاطيقي لا علاقة له بمسألة هل احب ابو نواس الخمر حبا صادقا او لم يحبها .

ثم يقول « هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته » (ص ٣١٨) ويؤاخذ الناقد الذي مهمته « ان ينظر في الشعر لكي ينتهي الى الشاعر » (ص ٣١٩) ، ويقرر انه وان كان الشعر ينبع من تجربة حقيقية « فقد انفصل العمل (اي العمل الفني) عن منبعه » (ص ٣١٩) . هل يفيد شيئا ان نؤكد له ان العمل الفني لا ينفصل عن منبعه ابدا ، وان ما يدخله الشاعر على تجربته الفعل من تعديل واضافة واعادة تنظيم كما شرحنا سابقا لا يعني البتة انفصاله عنها ، وان عنايته « البالغة » بالصدق لا تصرفنا عن تحليل الشعر ذاته ، لكننا لا نريد ان نحلله في فراغ مطلق ، واننا حتى لو صح علينا اننا ننظر في الشعر لكي ننتهي الى الشاعر فان هذا في ذاته ليس مطلبا خسيسا يستحق ادانة المؤلف واحتقاره ، فان اهمية الشعر وسائر الفنون وسائر مجالات النشاط الانساني هي في ارتباطها بالانسان ، هذا المخلوق الاعظم الذي يهمنا اعظم اهمية . لكن ادعاءه ليس صحيحا على اي حال ، فاننا اذا نظرنا في الشعر لكي نصل الى الشاعر فانما نفعل ذلك لكي نعود على ضوء هذا الفهم فنزداد للشعر فهما ، فالشعر وصاحبه يكونان في نظرنا وحدة لا تنفصم ، والدكتور ناصف هو الذي يريد ان يفصم بينهما .

وحين يقول « وسواء اكانت العاطفة الموجودة امامنا عاطفة استاطيقية في القصيدة ام حقيقية على وجه الانسان وملامحه فان قدرتنا على وصف العاطفة ضئيلة جدا » (٣٢٠) فما اظننا نظلم المؤلف اذا وضعنا بدل قوله « استاطيقية في القصيدة » : متكلفة لم يشعر بها الشاعر شعورا حقيقيا وانما تكلفها في قصيدته . اما عن سائر جملته فحقا ان قدرتنا نحن غير الشعراء على وصف العاطفة ضئيلة ، لكن قدرة الشعراء عظيمة جدا ، ولهذا بالضبط نقرأ شعرهم حتى نزداد فهما لعواطفنا الانسانية حين نرى تعبيرها على السنة من اوتوا اقصى مقدرة انسانية على التعبير بالالفاظ .

وهو يستمر في هذا الاحتجاج الجديد حين يقول (ص ٣٢٢) ان البواعث الانسانية معقدة مختلطة ، وان هذا يجعل القول في الصدق والكذب تعبيرا عاطفيا لا خير في النظر فيه . وهو يستأنف نفس الاحتجاج (ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩) حين يدافع عن الشعراء الذين اتهمهم العقاد بانهم متصنعون مزيفون يفرقون في المحسنات البديعية فلا يهتمون الا بالعرض ولا ينفذون الى جوهر الاشياء . وطريقه في الدفاع ان يقول ان الجوهري كلمة غامضة ، وان ما كان جوهريا بالقياس الى اولئك الشعراء صار عرضيا سطحيا بالقياس الى العقاد ومن ورائه جمهور القراء المذوقين . لذلك ينبغي الا نستعمل لفظ الجوهري للفتك بمجهودات الاخرين ، وهي مجهودات اهتمهم وشغلتهم وارقت ليلهم في عصور ماضية .

حقا ان البواعث الانسانية معقدة مختلطة ، لكن هذا لا يعفينا من واجب محاولة التمييز بينها، ولا يجعل القول في الصدق والكذب تعبيرا عاطفيا لا خير في النظر فيه . واي فائدة للادب الذي انتجته الاجيال المتعاقبة ان لم يقدم لنا بعض العون في فهم هذا التعقيد والاختلاط وتمييز خيوطه المتشابكة صادقها من كاذبها وصحيحها من مخادعها المدعي ؟ اليس من اعظم فوائد الادب ـ والفن عامة ـ انه يعيننا على التمييز بن بواعث الانسان الحقيقية وبين اعذاره ومسوغاته وذرائعه التي يدعيها لنفسه ولغيره في تبرير اعماله ؟ اوليس في استطاعتنا من دراستنا المقارنة لانتاجات الاجيال المتعاقبة ان نحصل على قدر من التمييز بين الصحيح والزائف وبين الجوهري والعرضي ؟ ربما تكون الاعيب اولئك البديعيين قد اهمتهم وشغلتهم وارقت ليلهم في زمانهم، لكن هل كانت تستحق كل هذا ؟ الا يحق لنا ان نقول انهم في زمانهم قد وقعوا في فهم خاطىء لوظيفة الشعر افسد عليهم ذوقهم الادبي فصرفهم عن حقيقة المشكلات البشرية والعواطف الانسانية التي ينبغي ان يهتموا بتناولها في شعرهم ؟ فاذا نظرنا في همومهم وشواغلهم في الالاعيب البديعية فرأينا كيف اعمتهم عن هموم الناس وشواغلهم الحقيقية في الحب والبغض والصداقة والعداوة واللقاء والفراق والامل واليأس والانتصار والهزيمة والميلاد والموت ، افلم يكن العقاد محقا كل الحق في فنكه بمجهوداتهم البهلوانية ؟ والعجيب في امر هؤلاء انهم حتى حين تحدث لهم تجارب حقيقية تثير فيهم مشاعر قوية ، كانوا حين يأتون الى تناولها في شعرهم يعزلونه عزلا تاما عن حقيقة تجربتهم ومشاعرهم (لا عجب اذن ان يدافع عنهم المؤلف ، فهذه بالضبط هي دعوة المذهب الجمالي) فلا يجدون الا حيلهم البديعية يفرقون فيها . انظر الى ابن نباتة يموت ابنه ـ ابنه ! ـ فيرثيه بقوله :

قولوا فلان قد جفت افكاره نظم القريض فما يكاد يجيبه

هيهات نظم الشعر منه بعدما سكن التراب «وليده» و «حبيبه»

والوليد توربة بالبحتري والحبيب توربة بأبي تمام ! ويقول فيه ايضا :

لم تكتمل حولا ، واورثتني ضعفا ، فلا حول ولا قوه

فيأتي في بيت واحد باربعة محسنات بديعية هي التورية والجناس والمقابلة وارسال المثل ! يا ليت الشعر قد استعصى حقا على ابن نباتة فلم يلهمه بهذه الابيات المخجلة في تلك التجربة الرهيبة . لكن المذهب الجمالي الذي يرتضيه الدكتور ناصف لا يميز بينها وبين مرثية ابن الرومي لولده الاوسط « بكاؤكما يشفي وان كان لا يجدي » ، لان هذا

المذهب لا يهمه ان ينعزل الشاعر في شعره عن حقيقة تجربته ، بل هو يريد هذا الانعزال . اما نحن فنوافق العقاد كل الموافقة على استشناعه لهذه الابيات وعلى تفضيله لمرثية ابن الرومي ، لان ابن الرومي في قصيدته « لا يحس الا ما احسه كل والد فقد ولده واصيب بمثل مصابه » . ارجع الى مقالة العقاد الممتازة « الصحيح والزائف في الشعر » في كتابه « ساعات بين الكتب » ، وراجع الامثلة التي ضربها على الشعر الزائف والحجج التي ساقها لاسترذاله ، ثم قارنها بدفاع الدكتور ناصف عن امثالها من النظم الذي يريد منا ان نقبله في دائرة الادب ، لانه لا فرق عنده بين صدق وكذب ، وبين طبع وتكلف . ولا تنس ان تقرأ في نفس كتاب العقاد مقالته الاخرى « التجميل في الاسلوب والمعاني » ، التي يصر فيها على تطلب الصدق في الادب ، ويعلمنا درسنا الاول في التمييز بين الجمال والبهرج ، ويحاول اقناعنا بأن الجمال يشترط فيه الصدق ، وبأن الكاذب لا يمكن ان يكون جميلا. لكن العقاد ـ لحسن حظنا العظيم ـ لم يكن قد وقع في حبائل المذهب الجمالي الذي يعتقد ان الجميل جميل بذاته وان لم يكن صادقا، والذي يعتقد ان العاطفة يستوي ان تكون حقيقية على وجه الانسان وملامحه وان تكون استاطيقية لا وجود لها الا في القصيدة .

ثم يظلم المؤلف العقاد ظلما مبينا حين يدعي (ص ٣٣٠ ـ ٣٣١) ان تطلبه للصدق قد صرفه عن فهم لغة الشعر وكيانه الشكلي الدقيق، وان ثورته « العقلية » الخاصة بالصدق لم تكن مصحوبة بثورة في فهم الشعر وكيانه الشكلي الدقيق . وهذا تجن عجيب على العقاد ، الذي بذل مجهودا كبيرا في متعدد مقالاته وكتبه المبكرة في تجديد فهمنا للغة الشعر وكيانه الشكلي الدقيق . وكل عيب العقاد لدى الدكتور ناصف انه اصر على ان لغة الشعر يجب ان تعبر عن محتوى قيم وان شكله يجب ان يحمل مضمونا صادقا والا كان زيفا لا ينتمي الى الفن الصحيح في شيء ولا غناء فيه ولا جدوى منه .

مرة اخرى نجد المؤلف (ص ٣٢٤ ـ ٣٢٥) ، لكي يتسنى له اهدار عنصر الصدق في الادب اهدارا كليا ، يستغل الخطأ الذي وقع فيه بعض اصاغر الكتاب ممن لا يستحقون ان يسموا نقادا، حين يخطئون معنى « الواقعية » في القصة، فيعتقدون انها المشابهة الحرفية لاشخاص الحياة . لكن الناقد القصصي لا يسأل نفسه هذا السؤال « هل تشابه القصة الحياة أم تخالفها » بهذه البساطة ، بل يعنى بأن يشرح لقرائه معنى المشابهة الذي يقصده حتى لا يفهم على انه المطابقة الحرفية . ومثل هذا الناقد لا ينسى حق الخلق الادبي في اعطائنا صورة اكبر ثراء ، كما يدعي المؤلف ، بل هو يري قراءه كيف صارت الشخصية القصصية احيانا اكثر حيوية من الاشخاص الذين نلقاهم في واقع الحياة ، لما وهبه القصاص من قدرة التركيز والتكثيف والشحن،وقدرة النفاذ الى جوهر النفس البشرية وعدم الاكتفاء باعراضها السطحية . لكن القصاص الموهوب انما يتاح له هذا من مراقبته لتجربة الحياة الحقة ومراقبته الطويلة الذكية للاشخاص الاحياء وواقع حديثهم وسلوكهم ورد فعلهم على تجارب الحياة ، لا من الانعزال في قصصه عن كل حقائق الحياة وحقائق السلوك البشري . اما المؤلف فيصر (ص ٣٢٦) على ان « الشخصية » مصطلح نعبر به عن بعض التشكيلات اللغوية في النص المقروء او القصة . الشخصية القصصية آذن هي عنده مجرد « تشكيلات لغوية » يشتقها القصاص من مجرد نشاطه اللغوي الاستاطيقي ، وليست تشكيلات لعناصر حقيقية في النفس البشرية واوضاع حقيقية في الحياة البشرية ومشكلات حقيقية في تجارب البشر يجمعها القصاص ويؤلف بينها ويعطيها وحدة ينفذ بها الى جوهر الحياة المعاشة ولبابها فيجمع فيها اقوى طاقات هذه الحياة ويبلغ بها تمام كمالها . وهذا كله لا يتاح له اذا اقتصر على مجرد النشاط اللغوي الجمالي المعزول بل هو ينبع من استمداده من الحياة نفسها وتعمقه المتوغل فيها ثم قدرته على تركيزها وتجسيمها في شخصية قصصية مكثفة مشحونة .

وهو يستشهد بقول كلايف بل « لو اعتمدنا على مشابهة الحياة لبدا فنان عظيم مثل شكسبير اقل شأنا من جالزورذي » (ص ٣٢٦). وكلايف بل هذا احد اقطاب المدرسة الجمالية ومذهب الفن للفن وحده الذي يدعي ان للفن وجودا مستقلا لا يحكم عليه بمقاييس خارجية ، وقد نقلنا من قبل قوله المتهوس « لكي نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى ان نستمد اي شيء من الحياة ولا نحتاج الى اي معرفة بأفكارها وشواغلها ، ولا الى اي خبرة بعواطفها » . من امثال هؤلاء استمد المؤلف اراءه التي يريد منا ان نطبقها على دراسة تراثنا الادبي العربي . يا ليت الدكتور ناصف لم يسمع بكلايف بل قط ولم يقرأ له حرفا حتى لا يضله سواء السبيل . اما الرد على دعواه فيعرفه كل من درس اعمال شكسبير واعمال جالزورذي ولم يكتف بقراءة كتب مقاييس النقد الجمالي وفلسفة الاستاطيقية ولم يعمه مذهب جمالي متعصب . وهو ان شخصيات شكسبير تقنعنا اقناعا تاما بحيويتها وصدقها ومعقولية سلوكها في الظروف التي صورها خالقها على الرغم من ان احدا لم توجد بحذافيرها في واقع الحياة . في حين ان شخصيات جالزورذي برغم كل ما تكلف لها من العناء التسجيلي نظل ميتة باردة لا تعنينا بحيائها ولا تثير اهتمامنا بمشكلاتها وافراحها واحزانها وانتصاراتها وهزائمها . فالفرق بين شكسبير وجالزورذي ليس فرقا بين القصاص الذي يهتم بمجرد النشاط اللغوي الاستاطيقي والقصاص الذي يهتم بحقائق النفس البشرية والسلوك البشري ، بل هو فرق بين القصاص (او الدرامي) الذي ينفذ الى جوهر النفس البشرية ويغوص في اعماقها والقصاص الذي يقتصر على تقييد السطحي العارض من صفاتها الظاهرة فيظن ان هذا التقييد التسجيلي البارد ينتج فنا .

قد رأينا المؤلف من قبل يسلم بأن الشكل والمضمون مرتبطان ارتباطا لا ينفصم ، وهو تسليم قلنا انه تسليم شفاه ، لان كل ما يسبقه ويلحقه من كتابه يناقضه ، اوليس مذهبه قائما على افراغ الشكل من كل مضمون حيوي وادعاء ان التشكيل اللغوي هو وحده الذي يكون ماهية الفن وهو وحده الذي يمدنا بالمقاييس التي ينبغي أن نحكمها فيه؟ وهذا ليس ادعاء شخصيا ندعيه على هذا المذهب ، بل هو ما حكم به عليه كبار النقاد الغربيين من امثال أي. آ. رتشاردز . لكنه الان (ص ٣٢٤ ـ ٣٢٥) يزيدنا اطلاعا على عقيدته الحقيقية ، اذ يفصح عن غرضه في « عزل » الشكل عن المضمون حتى يعطي الشكل وحده كل الاهمية في الفن ، فيقول ان تمييز الشعر عن العلم قد تم على اساس المساق اللغوي ، ويدعي انه من خلال توضيح هذا المساق قد هزمت فكرة الصدق واستحالت كل خصائص السياق الشعري الى مظاهر (اي مظاهر لغوية استاطيقية خالصة) تهدم ما تنطوي عليه فكرة الصدق من بساطة واستهداف . هل نحتاج الى ان نرد بأن تمييز الشعر عن العلم يتم بالتمييز بين وظيفة الشاعر الوجدانية الشخصية التي تتناول الاشياء والتجارب من حيث علاقته الشخصية بها واثرها الخاص في عاطفته ووجدانه ، وبين وظيفة العالم التي تتناول الاشياء والتجارب في وجودها الموضوعي المستقل عن عاطفة العالم وموقفه الشخصي منها ، وعلى هذا التمييز لا يكون من المستطاع ان نعزل شعر الشاعر عن حقيقة مشاعره وشخصيته ونفسه وعلاقاته الفردية . وما اكثر ما يستعمل المؤلف كلمة « العزل » وكلمة « بمعزل » في صفحات كتابه .

لكن المؤلف في كل حديثه عن النشاط اللغوي الاستاطيقي الذي يريد ان يجعله المقياس الوحيد الذي يقاس به الادب ، لم يقدم الينا اي تحديد واضح مفصل لعناصر هذا المنهج ، مع ان هذا كان ينبغي ان يكون الفرض الاول لكتابه ، حتى نستعين بهذه العناصر على تمييز الجيد من الرديء في الادب . فاننا لا نستطيع ان نصدق ان المؤلف يستوي لديه كل نشاط لغوي ، فكيف نميز بين النشاط اللغوي المقبول والنشاط اللغوي غير المقبول ؟ كيف نميز بين نشاط ابن نباتة ـ وهو نشاط عظيم كبير المهارة ـ وبين نشاط ابن الرومي ؟ هذا ما لم يساعدنا المؤلف عليه في كتابه كله ، فكل ما وجدناه فيه احكام سلبية تحذرنا من ان نستخدم في الادب كل المقاييس التي كنا نستعين بها في تمييز جيده من رديئه ، وتهدمها علينا واحدا بعد واحد ، وتدعو الى عزل

الادب عنها جميعا ، دون ان تحل محلها مقياسا ايجابيا واحدا . حتى اذا وصلنا الى الصفحة الاخيرة من فصله هذا (ص ٣٤٠) لم نجد الا قوله في تعريف الاعتقاد الاستاطيقي « ونعني بهذا ضربا من الاحساس بالاسلوب والتقاليد الفنية المنتشرة في فترة معينة ، ولا نستطيع ان نفهم العمل دون تكوين « عادات » في ادراك هذه التقاليد » . صحيح اننا في دراستنا لادب عصر ما نحتاج دائما الى هذا الاحساس الذي يذكره والى تكوين هذه العادات التي يشير اليها . لكن اهذا كل شيء؟ لو كان هذا كل شيء لاضطررنا الى قبول كل التقاليد الفنية التي تنتشر في فترة معينة ، دون ان نميز بين صحيحها وزائفها، وبين قيمها وتافهها، ولقبلنا أشد سخافات ابن المعتز وسائر البديعيين ، وساويناها بالاعمال التي يقنعنا الذوق الادبي الناضج بانها وحدها الجيدة القيمة . هكذا نجد مرة اخرى هذه الحقيقة المحزنة : ان المذهب الجمالي ، اذ يسلبنا حين ننظر في التقاليد الفنية كل حق في تمييز الصادق من الكاذب ، والجوهري من العرضي ، والعميق من السطحي ، وهموم الناس الحقيقية من الاعيب الحواة اللغويين ، واذ يدعونا الى « عزل » العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية ، وعن حياة صاحبه وحقيقة تجاربه وانفعالاته ورغباته، وتكوينه النفسي الخاص ، واذ يدعونا الى ان ننظر في الادب على انه مجرد نشاط لغوي استاطيقي له مقاييسه المستقلة ـ وهي مقاييس لم يشرحها المؤلف لنا قط ـ المعزولة عن حقيقة النفس الانسانية وحقيقة السلوك الانساني الفردي والاجتماعي وعن جميع المشكلات الانسانية الجليلة المادية والاجتماعية والعاطفية ، هذا المذهب ينتهي بنا الى نتيجة واحدة لا مهرب منها : هي فساد الذوق الادبي حتى لا يعود قادرا على التمييز بين الجيد والرديء في الانتاج . اولم يحضنا الدكتور ناصف على ان نكيف من اذواقنا بحيث نعود فنتقبل اتفه الاعيب اللفظية واكثرها غثاثة وهذرا ، بعد ان بذلنا ما بذلنا من جهد لتحرير اذواقنا من زيفها وسطحيتها وخوائها ؟ اولم يقل في كتاب اخر له (١) « كثيرا ما اطل هذا الذي نسميه بديعا على ادراكات اسطورية او رمزية . وسأختار هنا بعض الشواهد دون ان احفل بما نسميه الجودة والرداءة». لكننا نحن نحفل بما نسميه الجودة والرداءة ، وهذا السبب وحده ـ افساده للذوق الادبي ـ يكفي لحملنا على ان نلقى هذا المذهب باقوى معارضة واشد تفنيد .

***

اما الفصل الاخير القصير المكون من ثلاث عشرة صفحة ، والمعنون « جدل في الاستطيقا حول الصدق » ، فقد رأيت ان اتركه للقارىء المهتم ليضرب بنفسه في متاهاته الجمالية الجدلية ، حتى يرى غرام المؤلف العظيم بالتدخل في الخلافات الدقيقة التي تثور بين الاستاطيقيين انفسهم والتي تذكرنا بخلافات اللاهوتيين في القرون الوسطى . مثل جدالهم هل يستعملون تعبير « الصدق عن شيء » او تعبير « الصدق نحو شيء » ! الا يذكرك هذا الخلاف بين « عن » و « نحو » بما ذكرنا من خلافات اللاهوتيين المتحذلقة التي كانوا فيها يحاولون ان « يشطروا الشعرة كما يقول التعبير الانجليزي ؟ ولينظر القارىء كيف يصر المؤلف على ان ينتصر للجناح الذي يبلغ نهاية الاسراف في رفض عنصر الصدق بتاتا ويرفض محاولات بعض الجماليين ان يتصالحوا بعض التصالح مع غيرهم ليسمحوا بقدر من البحث عن عنصر الصدق او نوع ما منه في الدراسة الادبية ، ويرفض ان يدخل في الدراسة اي سؤال يعتبر « تمزيقا للاهتمام الاستاطيقي » . فالمؤلف يريد هذا الاهتمام خالصا مخلصا من كل شائبة تشوبه او اهتمام جانبي يمزقه . الصدق نحو شيء لا نستطيع ان نعرفه من خلال التجربة الاستاطيقية نفسها ، كيف اذن نقبله في البحث ؟ (نشر للجماليين على الاقل هذا الاعتراف) . الصدق نحو شيء ليس مقولة استاطيقية ، اذن يجب الا ندخله في بحثنا الادبي . العمل الادبي قد يكون صادقا نحو شيء خارجي ولكن المتأمل لا يحتاج الى ان يذهب الى خارجه ليعرف الصدق (كيف بحق السماء يعرفه اذن ! اولا يناقض هذا القول ما سبقه من اعتراف ؟) التشابه بين عاطفة الفنان وبين عاطفتنا نحن لا علاقة له بالتذوق والتحليل ، فنحن نهتم في التحليل بالصفة الداخلية للعاطفة التي يؤديها الفنان لا بمشابهتها لتجارب اخرى . قد يكون العمل الفني صادقا ، لكن هذا لا ينقذ الفن كما هو معلوم ، ويظل الفن رديئا على الرغم من الصدق (هذا صحيح ، وهو معلوم جيدا ، لكننا اجبنا عليه من قبل حين قلنا ان الصدق شرط اول لكنه ليس كل شيء) . هل يمكن ان نجني شيئا من وراء التشابه بين الفن والحالات العاطفية السابقة ؟ (ان لم يكن هذا ممكنا فاي قيمة تبقى للفن، واي اهمية له في حياتنا الانسانية؟) لفظ الصدق غامض ملتبس عسير التحديد قابل للتأويل ، فالعلاج الوحيد هو ان نقود لفظ الصدق عنا (وبهذا « العلاج » نتخلص من المشكلة بلا شك تخلصا سهلا ، ونرتاح راحة جمالية لذيذة نطلق فيها الفنان لاحلامنا الجمالية الجامحة المعزولة عن حقيقة الحياة ، ونتصل بالادراك الفيبي الاسطوري الاعجازي الخارق بدلا من ان نعكر امزجتنا بالاتصال بمشكلات الحياة الحقيقية ، ولا يهم في هذه الحال ان نكون بهذا قد طلقنا وظيفة النقد الادبي ، وان لا شيء يفرق بيننا وبين اولئك الذين « يعالجون » مشكلاتهم باطلاق العنان لصورانهم الذيذة في سماء الحشيش) .

لكني لن امضي في سرد الاقوال العجيبة التي يفيض بها هذا الفصل الاخير من الكتاب ، ويكفي ان انقل تعليقي الذي كتبته بالقلم الرصاص على هامش احدى الصفحات : « وددت لو استطعت ان احرم على كل مدرسي الادب في جامعاتنا الذين يوكل اليهم تدريس المادة المسماة (النقد) ، قراءة كتب مقاييس النقد والدراسات الجمالية (١)، ووددت لو استطعت ان ارغمهم على حبس قراءاتهم الاجنبية على الاعمال الادبية الاصيلة نفسها ، حتى لا يقعوا في هذا التخليط المحزن والعبث الضار ولا يؤذوا به انفسهم وتلامذتهم » .

وقارىء كتاب الدكتور ناصف سيجد انه ـ فيما عدا اشارته الى شخصية هاملت التي اخذها هي نفسها من جدل النقاد ـ ليس فيه

(١) « نظرية المعنى في النقد العربي » ، ص ١٣٤ .

(١) اذا اراد مدرسو الادب العربي ان يتزودوا بزاد من الادب الغربي تكون له قيمة حقيقية ، ولم تكن ظروفهم تسمح لهم بأن يدرسوا ادبا غربيا دراسة مستفيضة ، فانهم لن يحصلوا على ما يريدون من امثال هذه الكتب ، التي تفترض في قرائها علما واسعا بالاعمال الادبية التي تقيم عليها نقاشها النظري . لكن هناك نوعا اخر من الكتب اكبر فائدة لهم ، وسدا لحاجتهم الخاصة . وهي كتب تستخدم في تعليم طلاب السنتين الاولى والثانية في بعض جامعات الغرب ، تعلمهم كيف يبدأون الدراسة الجادة للشعر ـ او الادب عامة ـ وكيف يحللون عناصره التشكيلية وينفذون منها الى عناصره المضمونية ، وكيف يميزون صادقه من كاذبه ، وجيده من رديئه ، وكيف يرتبونه درجات في مراقي العظمة الادبية بالعيار اهميته الانسانية . وهذه الكتب لا تقوم على الجدل النظري ، بل تتخذ الطابع العملي ، فيبدأ كل فصل منها بنص ادبي معين ، يتعلم الطالب كيف يقرأه قراءة صحيحة ، وكيف يحلله ويفهمه ويقدره ويستجيب له ، ثم يتبعه تدريب على نظائره من النصوص . وهي تتدرج في دراسة النصوص من البسيط الى المركب، ومن التقريري الى المجازي ثم الرمزي ، ومن الواضح الى الغامض او المبهم ، آخذة بيد الطالب على مراحل متزايدة الصعوبة والتعقيد . هذه هي الكتب التي يوسعها ان تعطي مدرسينا قدرا لا بأس به من الفهم الصحيح الشامل لخصائص العملي بقيم الادب الغربي ، فتمكنهم في نفس الوقت من ان يستكشفوا مواطن اتفاقها ومواطن اختلافها عن الطبيعة الفنية للادب العربي . فقراءة كتاب واحد منها اجدى عليهم من عشرات الكتب النظرية . واليهم واحدا منها يدرس في بعض الجامعات الاميركية ، في الشعر الانجليزي خاصة ، وقد طبع طبعات متعددة :

Laurence Perrine : **Sound and Sense -- An Introduction to Poetry**, Harcourt, Brace and Company, New York.

استشهاد واحد بقصيدة غربية او رواية او مسرحية غربية ، بل كل استشهاداته من الكتب النظرية في مقاييس النقد وفلسفة الجمال وفلسفة اللغة والمعنى . وهو يبدأ فصله الاخير بقوله « رأيت بعد كتابة الملاحظات السابقة ان امضي في بعض المناقشات النظرية الخاصة باستعمال مصطلح الصدق في الاستطيقا » (ص ٣٤٧) . وقوله «امضي في» تعبير مصيب ، فالحق ان كتابه كله مناقشات نظرية صرف وجدل ذهني محض ينقله من تلك الكتب النظرية . وهو ينسى انه ان كان مؤلفو هذه الكتب لهم الحق في مناقشاتهم وجدالهم لانهم يعرفون الاعمال الادبية الاصيلة التي يستندون عليها احكامهم ، فانه هو ليس له نظير حقهم الا اذا اقنعنا بانه هو ايضا عرف هذه الاعمال الاصيلة او عددا كافيا منها معرفة شخصية مباشرة . وهو ينسى حقيقة اخرى مهمة : هي ان اولئك الجماليين ربما يكون لهم بعض الحق في نظرياتهم ، لانهم يدافعون عن انتاج مدرسة نشأت فعلا في الادب الغربي والفن الغربي ، وكان لها عدد من الاعمال الاصيلة ، وان كان سائر النقاد الغربيين لا يوافقونهم على رأيهم ، لانهم لا يرون لتلك الاعمال قيمة ذات شأن ، ويرون من الخطأ تطبيق اتجاهها على سائر الادب والفن . اما ان يأتي باحث عربي فينقل تلك الاحكام الجمالية ويحاول تطبيقها على تراثنا الادبي الذي لم تنشأ فيه قط مثل تلك المدرسة ، فهذا نهاية الخطأ . وكتاب الدكتور ناصف وان سماه « دراسة الادب العربي » لم ينبع من دراسة للادب العربي نفسه ، وكل ما فيه من الشواهد الشعرية العربية بلا استثناء واحد لا يدرسها المؤلف ليستخرج منها هي ما تقدمه من قيم واحكام — وكيف يستطيع ذلك وهو لم يقف عليها الا وقوفا سريعا معجلا ، وهو لو حاول ذلك لاحتاج الى اضعاف حجم كتابه — وانما يسوقها ليدلل بها على احكام نقلها من تلك الكتب الغربية .

***

ما خلاصة الدعوة التي يدعوها هذا الكتاب ؟ اننا نستطيع — بل ينبغي — ان ندرس النص الادبي معزولا عن كل شيء اخر ، عن ظروف مجتمعه ، وعن حياة صاحبه ، وعن شخصيته وعاداته واطواره ، وعن حقيقة تكوينه النفسي الخاص ، ندرسه في فراغ مطلق ، نعزله عزلا تاما عن الفرد الانساني ، لا نتلمس فيه صدى لتجاربه ورغباته والامه وامانيه ، لا نهتم ادنى اهتمام بنصيبه من الصدق او الكذب ، ننظر في قالبه الفني وحده كنشاط لغوي جمالي معزول عن كل شيء «خارجي» بل معزول عن كل شيء داخلي يتصل بحقيقة عواطف صاحبه وحقيقة احاسيسه ومشاعره ، لا نرى للفن اي رسالة انسانية قيمة يساعد بها الانسان على زيادة فهمه لنفسه واستبصاره لكيانه المتميز وتعزيز مقدراته الجليلة وتنظيم علاقاته وتخفيف آلامه ويأسه وتقوية آماله وعزائمه ، بل على العكس تكون وظيفة الفن تقوية صلة الانسان بالعالم الاسطوري المرعب الذي مشى خطوات في التحرر منه .

ما اثر الكتاب في القارىء العربي الذي يقبل دعوته ؟ حض على الجهل ، وتثبيط عن دراسة تاريخ العصر واحواله المادية والاجتماعية ، وعن تقصي سيرة الاديب وانعام النظر في شخصيته ومحاولة استبطان نفسيته ، تشجيع على الجهل التام المطلق بكل العناصر والقوى التي تؤثر في الادب والاديب تأثيرا حقيقيا ، وهي قوى وعناصر لن يفهمها الناقد الادبي الا اذا تزود بزاد صالح من المعارف العلمية عن حقائق الكون والحياة ، تحريض على اطلاق العنان للخرف الجامح والهذر الشاطح الذي يسمى دراسة استاطيقية خالصة تحبس نفسها في النص الادبي نفسه معزولا عن كل شيء يحيط به ، اغراء بالعودة الى الذوق الفاسد المصطنع الذي « يتذوق » البديعيات المفرقة والالاعيب اللفظية البهلوانية لانه « يتذوق » النشاط اللغوي الجمالي في حد ذاته ، دعوة الى عدم محاولة التمييز بين الصادق والزائف والجوهري والعرضي والقيم والتافه والسليم والمعوج ، تحريض على العودة الى الايمان الخرافي بقوة سحرية اسطورية هي وحدها التي تملي على الاديب عمله الادبي ، دعوة الى افراغ المضمون الادبي من كل عنصر سوى الرموز الغامضة الغيبية الميثولوجية الاعجازية الخارقة التي لا يفعل الاديب شيئا غير وضع الغازها المعماة في كل صورة « قيمة » ينتجها ، دعوة الى تحويل النقد الادبي الى مجرد تصيد للرموز وافتنان في حل احاجيها وفك طلاسمها ، او ما يسميه المؤلف « فض الرموز » .

من هذا يفهم القارىء العربي سبب هذا الاهتمام الذي اوليته ذلك الكتاب الصغير في حجمه الكبير في خطره وضرره ، وسبب الجهد الذي بذلته في تمحيص ارائه في ثلاث مقالات طويلات . فانما عنيت بمناقشته ان افند المذهب النقدي الضار المفسد الذي يحاول الكتاب ان يجلبه الينا وان يغرينا بتطبيقه على تراثنا الادبي . تلك النظرة الجمالية المسرفة قد ظهرت في اوروبا كرد فعل خاص في ظروف معينة، ثم قام الاوروبيون انفسهم بتصحيحها والحملة على غلوائها ، فما اكبر خطأ باحث عربي يستجلبها الينا غير مراع ظروفها الخاصة وغير منتبه الى منافاتها التامة لطبيعة تراثنا الادبي .

هذا الكتاب وامثاله من الكتب للمؤلف او لغيره لو تركت دون تمحيص لافسدت علينا كل ما تعلمناه وافدناه في تصحيح دراستنا الادبية وتصحيح اقبالنا على تراثنا الادبي منذ بدأ نقادنا الرواد جهادهم في هذا الميدان منذ نصف قرن . فهل يكون لهذه المقالات بعض الفائدة المرجوة ، فيتردد المؤلفون واساتذة النقد في الجامعات قبل ان يخرجوا علينا بامثال هذه الكتب التي تستقي اراءها بدون حيطة ولا حذر من كتب اصول النقد الغربي وفلسفة الجمال الغربية ، صالحها وطالحها ، مناسبها وغير مناسبها ، ويتحرجون قبل ان يطبقوا اراءها ومقاييسها وقيمها دون تمييز او تبصر على ادبنا المسكين ، ويعكفون على هذا الادب المهمل نفسه فيعنون بدراسته دراسة متأنية طويلة صابرة ليستخرجوا منه هو قيمه واصوله ومقاييسه التي توافق طبيعته والتي تصلح للتطبيق عليه ؟

هذا ما نرجوه ، والله يهدي من يشاء الى صراط مستقيم .

القاهرة — **محمد النويهي**

دار صادر

عنوانها : صندوق البريد رقم ١٠ بيروت

مركزها : بناية محمد خاتون — الطابق الثاني شارع مار منصور — جنوبي البناية المركزية

١ — **اضواء على مسلك التوحيد الدرزية** بقلم الدكتور سامي نسيب مكارم مع مقدمة بقلم معالي الاستاذ كمال بك جنبلاط .

٢ — **تاريخ الفلسفة العربية الاسلامية** بقلم الاستاذ عبده شمالي — سعر

٣ — **ديوان لبيد بن ربيعة العامري** — ٦٠٠

٤ — **ديوان الاعشى** — ٥٠٠

٥ — **ديوان الفرزدق جزآن** — ١٧٥٠